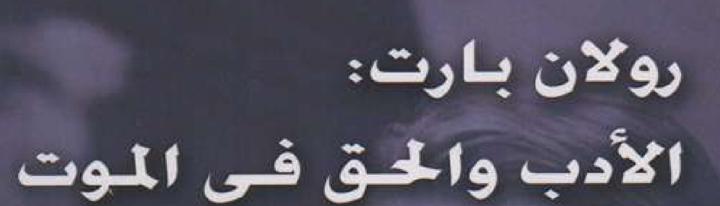
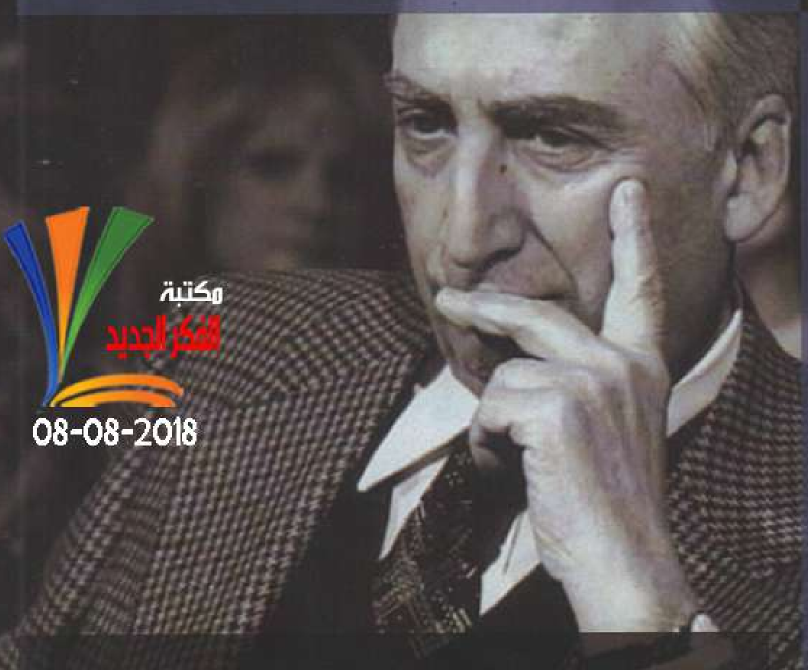
المشروع القومى للترجمة



رولان بارت:
الأدب والحق فى الموت



تأليف: إريك مارتى

ترجمة: نسرين شكرى

مراجعة: أنور مغيث

2895



رولان بارت: الأدب والحق فى الموت

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2895
https://t.me/kotokhatab
- رولان بارت: الأدب والحق فى الموت
- إريك مارتى
- نسرين شكرى
- أنور مغيث
- الطبعة الأولى 2017

هذه ترجمة كتاب:
Ronald Barthes, La Littérature et le droit à la mort
Par: Éric Marty
© Editions du Seuil,2010
All rights reserved.

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة
شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554



رولان بارت: الأدب والحق فى الموت

تأليف: إريك مارتى

ترجمة: نسرين شكرى

مراجعة: أنور مغيث



2017



بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

مارتى، إريك،
الأدب والحق فى الموت/ تأليف: إريك مارتى، رولان بارت،
ترجمة: نسرين شكرى، مراجعة: أنور مغيث.
ط ١ – القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٧
٤٨ص ، ٢٤ سم
١ – الحداثه (أدب)
(أ) بارت رولان (مؤلف)
(ب) شكرى، نسرين (مُترجم)
(ج) مغيث، أنـور (مُراجع)
(د) العنوان ٨٠٩,٩١١٢

رقم الإيداع: ٤٢٩٧/ ٢٠١٦
الترقيم الدولى: I.S.B.N - 978 - 977 - 92 - 0579 - 3

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.



المحتويات




مكتبة
الفكر الجديد

قول كل شيء

إضافة إلى الأسئلة الثلاثة التي تطرحها الذات الحديثة كما صاغها كانط: ماذا يمكنني أن أعرف؟ ماذا يجب علي أن أفعل؟ ماذا يحق لي أن آمل فيه؟ علينا أن نطرح سؤالاً رابعًا وهو ما سيكون أول سؤال يثيره المثقف في القرن العشرين ألا وهو: ماذا يمكنني كتابته؟

إن بديهية الحداثة تكمن في أنه لا يمكن قول كل شيء، أو بالأحرى لا يمكن قول الجديد والأشد تطرفًا إلا بشرط التخلي عن الكلية وتدميرها. بديهية ثابتة- شرط مستقبلها التقليدي- استطاعت في أوج تاريخها أن تأخذ أشكالاً إرهابية. ذلك الإرهاب في الأدب الذي شارك فيه رولان بارت والذي صار في بعض الأوقات من مؤيديه الأكثر تصميمًا. وفي أوائل السبعينيات، عندما قام بتغيير جذري لرحلته عن طريق استخدامه فكرة المتعة والكتابة بصيغة أنا في شكل روائي أو باستخدام بعض عناصر السيرة الذاتية، لم يكن ضد الحداثة أو ينتمي لمرحلة ما بعد الحداثة إلا في إطار اتفاق عميق مع المعيار **axiome** الذي يعطيه بكل بساطة دلالة أشد وضوحًا، بعيدًا عن المثبطات الأيدولوجية التي تسهم في ضموره التدريجي.

غزو أشياء جديدة- تم إقصاؤها بفعل الحداثة- يصاحبه كتابة تصير متقطعة على نحو متزايد، كتابة يشكل فيها الجزء في حد ذاته التعبير الحرفي عن استحالة قول كل شيء. وفي كتب الحداد، وحداد الأم، وفي كتاب الغرفة المضيئة، وحتى غياب صورة قاطعة في الكتاب يقال عنها: إنها صورة الحديقة الشتوية حيث توجد الأم، يفرض معيار الحداثة نفسه فتحل الصورة محل النص ورسالة الصورة وحتى وصفها.



كذلك في التسمية المتكررة أكثر من مرة في الكتاب- صورة الحديقة الشتوية- يخفي بارت كليا الشخصية التي تظهر في الصورة- الأم الطفلة- لصالح المكان الذي تظهر فيه- الحديقة الشتوية- كل ذلك دون أن نتحدث بلاغيا عن كناية، كناية قاسية، وهي الصورة البلاغية المفضلة لأدباء الحداثة التي أخذت عن مالارميه وفلوبير والتي يميلون إليها لأنها تبعد المحاكاة والتمثيل والصورة الكلية متجاوزة كل محتوى بحيث لا تترك إلا لهذا الفراغ الذي يأخذ شكلاً ويصبح حينئذ علامة(1).

من بين كل الحداثيين، بارت سيصير الوحيد الذي تأكد بشكل جذري من عنف هذه النزعة الشكلية التي ربما كانت نفاقًا حيث إنه يفضل القانون المصاحب للأدب، على التعزية الزائفة للعقل. بارت هو الوحيد الذي قبل أن يدفع الثمن، الوحيد الذي وضع المعيار الحداثي تحت اختبار حدث سيؤثر فيه بشكل متواصل، وهو الحداد، موت أمه. الشكل ثمين، هذا ما قاله بارت نقلاً عن فاليري. نعم، إنه يساوي ثمنًا غاليًا خاصة إذا ما تم اختباره بحدث أدبي مدمر.

تلك اللفتة التي بدأها في ٢٦ من أكتوبر ١٩٧٧، بعد وفاة أمه، منخرطًا في مشروع غريب أسماه بنفسه "يوميات الحداد". وريقة كتب عليها التاريخ وبعض كلمات الاستفهام: "أول ليلة زفاف/ لكن أولى ليالي الحداد(2)"

لفتة يترك فيها غالبية المساحة إلى بياض الورق، خطين فقط، قبل أن يأخذ وريقة أخرى والتي من خلال هذا الاختصار وعن طريق الاستخدام المنقوص للمساحة البيضاء فتمنح إذنًا بعدم قول كل شيء. وذلك على النقيض من اختيار نوع أدبي مثل اليوميات الذي يقضي بالعكس بقول كل شيء، بالبوح بكل شيء خاص بالحياة.

---

(١) كيف لا نفكر في الصورة الجميلة جدا لفرنز كافكا في عمر السادسة، التي أخذت عام ١٨٨٩، نحو عشر سنوات قبل ولادة بارت، والتي يوجد فيها في "الحديقة الشتوية" أيضًا. جدير بالذكر أن الصورة أوحت لوالتر بنيامين نظريته عن الهالة التي تصاحب الصورة. (انظر والتر بنيامين في قصة قصيرة للتصوير؛ الجزء الثاني، جاليمار ، مجموعة فوليو، عام ٢٠٠٠، صفحة ٣٠٦-٣٠٧).

(٢) رولان بارت، يوميات الحداد، سوي/ ، عام ٢٠٠٩، صفحة ١٣.



اليـــوميـات

اليوميـات- كـشكل أدبي- سـتـصبح بالنـسبة لبـارت مـسألة مهمـة، مـشكلة حقيقية، يمكن القول: إنه إغواء يجب مقاومته. مشكلة فكرية إلى جانب كونها مـؤثرة في ممارسته الشخصية[1]. مشكلة متروكة معلقة تمامًا في نص لاحق- كُتب تحديدًا وقتها اختتم يوميات الحداد في خريف ١٩٧٩- عنوان آخر له دلالة، "مداولـة" يبـدأ بهـذه الجملة الملتوية: "لم ألتزم قط بيوميات أو بالأحرى لم أعرف قط إذا ما كان ينبغي علـيّ أن ألتزم بها"[2]. يقترح بارت نقـد اليوميـات بوصـفه شـكلاً مـضى، متـأثرًا بالذاتيـة. ولإنقاذ هذا الشكل يلزم ممارسة مفرطة: "أمكنني إنقاذ اليوميات بشرط وحيد هو أن أعمل فيه حتى الموت، تمامًا مثل نص شبه مستحيل، وقـد تظهـر اليوميـات في نهايتـه مختلفة عن اليوميات كنوع أدبي[3]".

كلمة نص تأتي هنا بنوع من الإصرار ذي الدلالة، وهو إدراج مـشروع الكتابـة في حقل الحداثة، لكنه حقـل مـدمر، وخاصـة بـنص يميـزه المـستحيل الـذي يحيطـه المستبعد. عند تعبير "العمل حتى الموت" الذي يبدو غريبًا خاصة إذا تذكرنا أن الهدف من العمل الأدبي الذي يخرج إلى النور هو الحداد- الموت - عند هـذا التعبـير يمكـن تخمين كتابة مشطوبة حتى ما لا نهاية، تمامًا مثل لوحة فرنهوفر الذي تحدث عنها بلزاك في كتابه "التحفة الفنية المجهولة".

---

(١) انظر على سبيل المثال جزءًا من "جزء من اليوميات" في رولان بارت بقلم رولان بارت، دار نشر سوي، مجموعة "بوان أسيه"، عام ٢٠١٠، صفحة ١١٤-١١٥.

(٢) "مداولات"، كما هي، عام ١٩٧٩ في رولان بارت الأعمال الكاملة، المجلد الخامس: "كتب، نصوص، حوارات، عام ١٩٧٧-١٩٨٠، سوى، صفحة ٦٦٨.

(٣) المرجع السابق صفحة ٦٨١.



كتابة المذكرات، كان لها في تلك الفترة، صيغتان ملموستان، كلتاهما نشرت بعد الوفاة. الأولى، الموجزة جدًا- خمسة عشر مدخلاً- المكتوبة بين الرابع والعشرين من ١٩٧٩ والسابع عشر من سبتمبر من العام نفسه والتي تحمل عنوان "أمسيات باريسية"، ونشرها فرانسوا ڤال عام ١٩٨٧ في مجلد قصير عنوانه "أحداث". نص ساخر لأبعد مدى كما يشهد على ذلك المقطع المقتبس عن شوبنهاور والذى يأتى من عالم الأموات وعلى الأقل على عتبة الموت. "نعم، لقد خرجنا منها بشكل جيد[1]". ولكن كما تشهد كذلك الصيغة الغريبة لهذا التكوين المسمى إذنًا بـ "أمسيات باريسية" والمخصص بالفعل لليالي، تلك اللحظة التي تصل إلى حد المواجهة بين الغربة وبين الشجن العميق ونجد خاتمتها في الفترة الوحيدة لما بعد الظهيرة التي تأتي في النص ويعلن خلالها في صمت وفي حضور الشاب التخلي: "لقد عزفت بعض البيانو لأو، بناءً على طلبه، وقد عرفت منذ تلك اللحظة أنني تخليت عنه، لديه عيون جميلة ووجه عذب، يزداد عذوبة بفعل شعره الطويل، كائن لطيف لكن يصعب الوصول إليه وغامض، يحمل صفات العذوبة والتباعد. من ثم طلبت منه أن يرجع، بعد أن أعلمته أني أحتاج أن أعمل، غير أنه فوق ذلك كان شيء ما قد انتهى، حب غلام"[2]. استخدام الأحرف المائلة يعمق السخرية حتى تلك اللحظة حيث لا يساند هذه الابتسامة الناتجة عن المعرفة المطلقة سوى مساحة الفراغ التي تخضع لها من الآن فصاعدًا.

التعبير الثاني لليوميات المستحيلة، التي يشير إليها بارت، هي ذلك التكوين الآخر، يوميات الحداد، والذي يأخذ أهمية عن الأول لأنه يتكون من ثلاثمائة وريقة، يعود تاريخها من السادس والعشرين من أكتوبر ١٩٧٧ إلى الخامس من سبتمبر ١٩٧٩، أي إنه ينتهي يومين قبيل أن يتم كتابة آخر ورقة من "أمسيات باريس".

كان من الواجب أن تأخذ هاتان المجموعتان مكانهما في المشروع الكبير الذي فكر فيه بارت في الفترة ما بين صيف إلى شتاء عام ١٩٧٩ والذي كتب خلالها ثماني

---

(١) رولان بارت، الأعمال الكاملة، المجلد الخامس، المصدر المذكور سابقًا، صفحة ٩٧٧.

(٢) المصدر السابق صفحة ٩٩٣.



مخطوطات لمشروع عمل أعطاه فيما بعد عنوان "فيتا نوفا" (حياة جديدة). التكوين الأول، أمسيات باريس، يظهر تحت عنوان "أمسيات بلا فائدة" في المخطوطة الثالثة التي يكتبها بارت ٢٢ أغسطس ١٩٧٩، "مغازلة، أمسيات بلا فائدة"، التكوين الثاني يظهر بعنوانه الأصلي "يوميات الحداد"، في المخطوطة الثامنة والأخيرة التي كتبت في ١٢ ديسمبر.

تحل محل السخرية اللاذعة لـ "أمسيات باريس"، سخرية ميتافيزيقية مبرمجة نوعا ما من خلال موضوع هذه المذكرات، والذي هو الجنس، والإنجاب وعجز الجسد، يحل محل تلك السخرية إذن شيء يصعب كتابته وربما يسبب الدوار، سنسميه في البداية التأثر، الدموع. تمامًا مثل "أمسيات باريس"، يوميات الحداد، بعيدًا عن تكذيب المصطلح الاستهلالي والملتوي "للمداولة" (لم أحتفظ قط بيوميات) هو يؤكدها، لأن بارت، بالفعل، لا يحتفظ بمذكرات، إذا كان الاحتفاظ يعني تلك الممارسة السابقة التي يدينها بارت والتي ندد بها بلانشو بقوة وبشكل راديكالي في الكتاب القادم، لأنها- طبقًا له- تخضع "للزمن المشترك، لزمن العالم، لتلك الاستمرارية السعيدة لذا نتعهد ألا نهدده(1)".

لم يحتفظ بارت بيوميات بالمعنى شبه المادي للكلمة، بمعنى أن الثلاثمائة صفحة بعيدة كل البعد عن الكراسات، الدفاتر، السجلات والأجندات، بعيدة عن كل أشكال المذكرات المعهودة، لكنها تصبو على العكس إلى نوع من النزول درجات، من الحراك، من التفرقة والتناثر كحد وحدود للاحتياج لقول كل شيء.

---

(١) رولان بارت، الأعمال الكاملة، المجلد الخامس، المصدر السابق، صفحة ٩٩٦ و ١٠٠١ للصور طبق الأصل للمخطوطات و ١٠١١ و ١٠١٨.




مكتبة
الفكر الجديد

ما بعد الوفاة

الخاصية الثانية لهذين النصين كونهما نشرا بعد وفاته. ولكن ما هو النص أو المذكرات التي تنشر بعد الوفاة؟ رأينا بارت بشخصه حدد لهذين النصين مكانًا محددًا في الكتاب القادم "فيتا نوفا". لا يمكن القول: إن هذين العملين نشرا بعد وفاته إلا من خلال الوفاة الطارئة، والمفاجئة التي أودت بحياة بارت عام ١٩٨٠ ومنعته أن يواصل مجهوده.

غير أني لا أؤمن بعوالم متعددة، لا أعتقد أن هناك عالمًا بلا حوادث، بعالم كان بارت ليعيش فيه وكان ليكتب فيتا نوفا. وإدراج هذين العملين في إطار الكتاب القادم لا تؤثر بأي شكل في طبيعتهم التي تنتمي بشكل لا يمكن الرجوع فيه إلى قطاع ما بعد الموت في العمل بل تنتمي إلى الجزء الذي ظل محجوبًا عنها.

الشيء الوحيد الذي تشير إليه الملاحظتان المدونتان في فيتا نوفا هو أنه لم يكن هناك تزوير في نشرهما، ولا يتعارض نشرهما مع رغبة الكاتب المتوفى، وعلى النقيض ما تم نشره يحمل في داخله شكلاً من أشكال الإخلاص.

ما هو إذًا العمل الذي ينشر بعد الوفاة؟ سنقول بمنتهى البساطة: إنه العمل الذي يجعل العمل والأدب والمساحة أقرب إلى الموت، وهذا من خلال التقارب مقلق للغاية، بحيث يفتح نشره أحيانًا جدالاً، تمامًا كما كان الحال عند نشر يوميات الحداد، فضيحة تعني بالنسبة للأدب رفض الحق في الموت.

موريس بلانشو يصر بشكل مطول- فيما يخص العمل الأدبي ومساحة الموت- على شدة نفاق الفن، فالفن يصبو إلى التحكم في الموت وهذا التحكم، طبقًا له، علامة



في الوقت ذاته على النفاق والخطأ. النفاق، يلفظها بلانشو، بشكل أخاذ في نهاية تأمله. هي، كما كتب، "نفاق الفكر السعيد الذي يدعونا إلى الوفاة بشكل حزين مثل أوريديس حتى نحيا بعظمة مثل أورفيه". هذا النفاق، هذا الخطأ يشكل إخفاء يخفي نفسه بنفسه.

متغنيًا بأوريديس، متغنيًا بالموت، متحكما فيه بغنائه، الشاعر- بعيدًا عن استقبال الموت- يتظاهر بأنه يفعل، يتظاهر بأنه يموت كأوريديس ليحيا كأورفيه، وبإنكار مزدوج للموت بما أنه، بهذه الطريقة، يصبو إلى الخلود. هنا يضاف الخطأ إلى النفاق. وهذا الخلود يثبته في أضخم المآسي؛ ألا وهي عدم القدرة على الوفاة. فيتدهور جمال غنائه إلى خطأ.

لهذا ربما يرفض بارت غرائزيًا منذ أول أيام الحداد الخلود، لأنه ما لا يمكن التفكير فيه بالنسبة لمن هو على قيد الحياة. يرفض الخلود في إطار أنه يمنع الوصول إلى الوفاة، إلى وفاة من توفيت، وعندما ينطق بكلمة حداد التي تعني "لن تكون أبدًا"، صوت، صوت من الداخل يفصح عن التزييف الذي يحدثه الرثاء. كلمة الخلود: عبارة "لن تكون أبدًا" ليست خالدة لأنك ستموت أنت الآخر ذات يوم"[1].

على الرغم من ذلك، كيف لا يتم التعرف في تفكير بلانشو على عمل مثل "الغرفة المضيئة"؟ العمل المزدوج بامتياز، عمل الخطأ حيث يتخذ بارت شكل الفنان والاسم الذي يوضحه في صفحات بلانشو هو الاسم العظيم لراينر ماريا ريلكه. "في الغرفة المضيئة" يتغنى بارت بالأم، حيث الطفل الذي يعود للحياة من خلالها والذي يأتي به من مملكة هاديس بفضل صورة، صورة حديقة الشتاء، هي صورة أوريديس. صورة أوريديس تجعله يحيا كأورفيه. ولكن هنا أيضًا، يبدو حذرًا بشكل إلهي من هذا الفخ الذي هو جوهر الأدب والذي كتب عنه بلانشو أنه لا يمكن إحباطه، بمضاعفة في الإنكار. هذا الكتاب واستنكار حتى معنى كلامه، تمامًا مثل في

---

(١) رولان بارت (يوميات الحداد) ص ٢١.



هذه العبارة ما بين القوسين وسط الكتاب والتي يشير إليها بأن ما نمسك به بين يدينا ليس نهائيًا ، هو النصب التذكاري الذي نتخيله: "رغبت، تمامًا كرغبة فاليري عند وفاة أمه، في كتابة ديوان صغير عنها، لي وحدي". (ربما أكتبه يومًا. وحتى عند طباعته، تبقى ذكراها على الأقل طول فترة شهرتي).

يتظاهر بارت بأنه يضع في الكتاب القادم الغناء الأورفيسي، الذي هو غناؤه، واضعًا من باب التطير هذا الغناء، "ذاكرته" في الفئة المزدوجة للمجد المذكور من قبل بلانشو والذي يطلق عليه في تواضع "شهرته".

بلانشو، في جزء كبير من عمله ينشر هكذا حول الموت والأدب أزقة لا حصر لها يضل فيها الكبار طريقهم، كافكا الذي لا يتوقف عن الموت في حياته، بروست الذي يرغب في أن يجعل الموت أقل مرارة، هيجل، نيتشه، هيدجر بنفسه الذي يكرر التأرجح نفسه أمام فعل الموت. سر هذه الإخفاقات والطرق المسدودة هو أنه في نهاية الأمر لا يوجد حق في الموت في الكتاب إلا من خلال الخوف والقتل، تمامًا كما قال نصه الذي يحمل عنوان "الأدب والحق في الموت" من خلال الماركيز دو ساد. مما يعطي للكاتب الحق في الموت، إنه الرعب الثوري، القتل السادي، لحظة نشوة لا يقارنها شيء حيث تصبح الحرية حرية كاملة، تتأكد في الشغب والمقصلة حيث يتم تخطي الحياة الفردية والخاصة، حيث تجتمع الحياة بداخلها بشكل كثيف في لحظة واحدة الحرية والموت، بمعنى آخر إمكانية كل شيء من لا شيء، إمكانية ليست بالنسبة لبلانشو فقط، إمكانية التمرد ولكن الكتابة.

خارج إطار هذا الزمن من الرعب والقتل حيث تقطع الرأس تمامًا مثل رأس الكرنبة ألا يوجد للأدب الحق في الموت؟ هذا هو السؤال الذي تطرحه مذكرات الحداد. إذا كانت الإجابة على هذا السؤال إيجابية، يجب تصور أن الكتابة، تلك الكتابة، قادرة على إسقاط الرعب والقتل كحق في الموت لتفتتح على رعب آخر، رعب بعيد عن الشغب والتمرد، الذي لا يؤدي كما يتصور بلانشو من اللاشيء إلى كل شيء، من كل شيء إلى الموت، ولكن على العكس، في إطار منطقية الحداثة التي بدأنا بها يؤدي من كل شيء إلى لا شيء، من كل شيء عن الموت وكل شيء عن الأم



إلى لاشيء في الكتابة، الصمت.

منذ التاسع من نوفمبر، خمسة عشر يومًا بعد وفاة أمه، كتب بارت: "ما لدي لأكتبه وأقوله صار أقل فأقل، فضلاً عن ذلك (لا أستطيع قوله لأحد)".

"الكتابة أقل فأقل (...). هذه اليوميات، التي ليست بالفعل يوميات، كما كتب بارت في "تداول" ربما ليست شيئًا آخر سوى أوديسا كتابة نذرت بالانزواء، موعودة بالاختفاء، بالصمت، باللا شيء، لأنها ليس لديها شيء تكتبه، فيما عدا ذلك الذي لا يمكن قوله لأحد. عملية الانقراض تلك تلاحظ في تكوين اليوميات التي تتوقف مرتين لتستأنف بصعوبة، أولاً في ٢١ من يوليه ١٩٧٨، ثم في ٢٥ من أكتوبر من العام نفسه. يوميات الحداد، بقية مذكرات الحداد، البقية الجديدة. يوميات لا تتوقف عن الانزواء: "بحر ممتلئ بالأحزان، تترك الشواطئ، لا شيء على المدى. لم تعد الكتابة ممكنة." وبعدها بشهر، الرابع من ديسمبر ١٩٧٨، بعد صمت طويل: "اكتب أحزاني أقل فأقل، لكنها بطريقة ما أقوى، صارت في مرتبة الخلود منذ توقفت عن الكتابة".

هذا الرعب الآخر، الذي يختلف عن الرعب القاتل والتمرد الذي يتحدث عنهما بلانشو- هو ما تتطلبه غريزة أخرى غير غريزة الموت، إلا إذا كان الأمر يتعلق بهذه الغريزة ولكن موجه تجاه الشخص ذاته، هذا هو الرعب الذي يأتي ليسكن الرحمة.

"- ما لدى لأكتبه ولأقوله صار أقل فأقل، لم يبق سوى ذلك الذي لا أستطيع قوله لأحد".

هذا الـ "ذلك" الذي يتحدث عنه بارت، والذي يستنزف حتى إمكانية الكتابة والذي يؤدي به إلى لاشيء مدمر، هذا الـ "ذلك" يشير إلى آخر كلمات الأم، الكلمات التي قالتها. كتب بارت، في "زفرة الاحتضار، موطن مجرد وجهنمي للألم الذي يجتاحني"



هذه الكلمات منقولة بين قوسين حيث لا يكتب بارت الأحرف الأولى: ("يا "ر"، يا "ر"- "أنا هنا"- أنت لست جالسًا بشكل صحيح").

إذا كان "ذلك" لا يمكن أن يقوله بارت للأحياء، لمعاصريه، فهذا لأن الكلمات لا تتحدث سوى إليه وحده، إذ اختارته الكلمات مرسلاً إليه حصريًا وحكمت عليه أن يحتفظ بها لنفسه. " يا "ر"، يا "ر". ولكن هناك أكثر وهو ما يجعل فعليًا هذه الكلمات لا يمكن نقلها، وتحجر على المرسل إليه في موطن مجرد وجهنمي من الألم، هذا لأن كلمات السيدة التي على وشك الوفاة كلمات تحمل الشفقة عليه.

"يا "ر"، يا "ر". وعبارة أنت جالس بشكل غير صحيح تعارض إجابة بارت، إجابة تدل على الوجود كشيء أساسي "أنا هنا". أو عبارة "أنا هنا" للحي، بينما تجيب من على وشك الموت إنما تشفق عليه. هذا هو ال"ذلك" الذي يشكل "الأقل فأقل" الذي يأتي ليستنزف الكتابة". هذا الـ " ذلك" الذي يعود كنوع من الهوس طول يوميات الحداد.

سنقول إذًا: إن الحق في الموت يأتي في إطار الـ "ذلك" الذي يؤدي من كل شيء إلى اللا شيء. لأن الكاتب ليس لديه سوى كتابة مقدر أن تنتهي بالصمت، مقدرة إلى الانتهاء، مهددة بالانزواء لأن الشيء الوحيد الذي عليه أن يقوله، لا يمكنه قوله لأحد، لا لأحد من الأحياء، لا لأحد من الذين يعيش معهم، كلمات ليس لها مستقبل إلا من خلال الموت، ليس لديها فرصة لتقرأ إلا بوفاة صاحبها. لتنتمي إلى مرحلة ما بعد الوفاة ولتفتح الحق في الموت لكل كلام يستبعد بقسوة كل ذات متحدثة من جموع المتحدثين، من المجتمع ما دام يتحدث، كل كلام يقطع السلسلة الدالة التي نندرج فيها.

الرعب كشفقة لا يمكن أن يختلف عن الرعب كقتل، هو ربما ليس سوى المقابل له. هذه الشفقة، ليست الشفقة المطهرة، شفقة أرسطو وراسين، لأن تلك الشفقة لا تتحدث عن أحزان الآخرين، ولكن بشكل أكثر تراجيدية عن نفسها، هذه الشفقة تفترض بلا شك، بداخلها، كما كتب ليفيناس في كتابه "الكل واللانهائي"،



أن كل الموت هو قتل. والقتل، بدلاً أن يكون كما في حالات الشغب أو الإبادة سادية جماعية، هو نوع من الولوج إلى لا شخص، بل هو بالتحديد نوع من الولوج إلى نظم ما بين الأشخاص، نظم في مستوى العلاقات الإنسانية، كما يتضح في حوار الأم التي ستموت والابن الذي يطمئنها على وجوده، والذى يكون بمثابة عنف أعلى. عنف أعلى حيث يصبح الحي ملتزمًا بمسئولية بلا نهاية وعظيمة أكثر من هذا الحوار الذي يصنع منه شخصًا فريدًا، لا يمكن لأحد أن يحل محله. فريد تعني لا يمكن استبداله، وحيد، بلا شخص يمكنه قول له ذلك.

كلما قَبِل أن يتحمل تلك الوحدة والتفرد، ستقل حقوقه. كلما كان عادلاً، قلت كتابته. كلما أصبح متحدثًا مع الموت، صار صامتًا. هذا هو ثمن الحق في الموت.



الكتابــة

هذه العبارة "الكتابة أقل فأقل" هي على الرغم من ذلك نوع من الكتابة. بل يمكننا القول: إن الكتابة أقل فأقل هي الكتابة بذاتها، إذا اتفقنا مع بارت أن دور الكاتب ليس- كالكليشهات الأدبية- كتابة ما لا يمكن التعبير عنه وإنما على العكس التعبير عن ما يمكن التعبير عنه. ليس على الكاتب أن ينزع كلمة من الصمت، بل عليه أن يخرس حتى الصمم التام ما لا يتوقف عن الكلام، أن يصنع ضوضاء، أن يثرثرفي داخله ومن حوله هو مجمل اللغة التي تعمل من تلقاء ذاتها.

من هذا المنطلق يصبح بارت قريبًا من منضب آخر للكلمات هو مالارميه، هذا ما يشرح التقارب بين مذكراته المبهرة مع التجربة التي عاشها مالارميه في حداد مهم.

بعد وفاة ابنه أناتول، فى السادس من أكتوبر عام ١٨٧٩، أقل من قرن قبل بارت، بدأ مالارميه الذي شعر بالاضطراب، في الكتابة على وريقات مماثلة في الحجم للوريقات التي استخدمها بارت، نوعا من مذكرات الحداد- نص نشر بعنوان لأجل مقبرة أناتول، بعد وفاته بوقت طويل. أجزاء، جمل، أبيات، فقرات صغيرة ووريقات عددها مائتين واثنين قصة وثلثمائة وثلاثين بالنسبة لبارت، الموضعان متقاربان جدًا، بارت يعرف جيدًا هذا النص أفضل من صديقه بوكورشليف، الذي كان أيضًا معلم البيانو الخاص به وموسيقي عظيم قام ولحنه باسم ترين عام ١٩٧٤ وطلب من بارت أن يكون أحد المؤديين الاثنين. كذلك، يذكر بارت جزءًا من عمل مالارميه الذي نشر بعد وفاته في "أجزاء من خطاب حب"، جملة رائعة: "أمي، تبكي، أنا أفكر"، هذه المشاطرة في الحداد بين الرجل والمرأة، نجدها في تلك الجملة الأخرى: "أم نزفت وبكت/ أب يضحي - ويقدس". على عكس مالارميه وزوجته، بارت يقف وحده



أمام الجثة التي تتحدث ولكن مثل مالارميه هو يقف وحده أمام عشرات وعشرات الوريقات التي من خلالها، يوم تلو الآخر، أحيانًا بعد صمت طويل، يصنع من الكتابة طقسًا صامتًا، ممارسة لحداد، حركة اعتذارية مضطرة إلى السرية.

بعيدًا عن ايجتور الذي يشعر بلانشو أنه قريب منه، "هنا يسود العذاب الخالد أمام الموت". بارت هنا قريب للغاية من "لأجل مقبرة أناتول". كتب مالارميه: "صلوا أيها الموتى/ (ليس لأجلهم)"، بينما تسيطر على بارت رغبة داخلية وهو يمر عبر كنيسة سان سولبيس، وتلك الرغبة هي أن ينجح في الكتاب الذي يفكر فيه والذي سيصبح "الغرفة المضيئة". ثم يصحح: "يوم ما، الجلوس في ذات المكان، إغلاق العين ولا يُطلب شيء... نيتشه: لا صلاة ولا مباركة./ أليس هذا ما يجب أن يأتي به الحداد؟"



الأم

السؤال الآخر الذي تحمله "مذكرات الحداد" هو "ماذا يحق لي كتابته؟"، وهو سؤال يلامس موضوع الحداد، الأم. لأن الأم هي بالتأكيد الموضوع الكبير والمستحيل لكل أدب، بل أكثر من ذلك في الأدب الحديث. الأم هي بالتأكيد الموضوع المعاكس للحداثة منذ أمد بعيد. منذ بودلير ورامبو، ربما باستثناء المثال المخالف الذي قد نقرؤه في الفقرة الرائعة لجينيه في "يوميات لص"، في زنزانة حيث يقبع السجين، في الوقت الذي تم تخليصه من أنبوب الفازلين الذي يجعله في نظر الشرطة بلا قيمة، في هذا المشهد يهذي ويأخذ هيئة سيدة عجوز، شحاذة ولصة، أمه وقد تجسدت مرة أخرى. كيف لا نفكر كذلك في ذلك الكتاب الآخر الذي يحمل عنوان أمي والذي هو بمثابة قصة خيالية عن الوفاة كتبها باتاي عام ١٩٦٦ والذي يملك إلى جانب يوميات الحداد نقاطًا كثيرة مشتركة على الأقل لأنه يبدأ بنداء الأم المريضة على ابنها "-بيير!" لكنه حلم، والنداء على الابن باسمه حيث يُسمع صوت الأم هو بالتحديد فرصة للعدوان. الأم هي الأم السيئة، التي ليست قديسة، بل عاهرة ومثيرة وتضحك بلا توقف. حيث كلمة "ماما" التي ينطق بها الابن تكون بمثابة صدى لـ"ما" (المقطع الأول من كلمة ماما) التي ينادي بها بارت على أمه والتي توجد هنا كدليل على المازوشية المنحرفة للابن: "أمك، قالت لي، إن عليها أن تعاملك بخشونة". قلب الصور الذي يؤدي إلى الضحك- ضحكة الانحراف- يظهر على شكل مشهد مثير: "لا أريد حبك إلا إذا عرفت أنني منفرة".

فبارت، القارئ الجيد لصاد، الذي كتب أن حياد المتعة هو "الصورة الأكثر انحرافًا لما هو شيطاني"، يبتعد عن معاصريه. فهو يرفض الصورة الانحرافية للأم



كمدخل حديث لقدسيته (بودلير، جينيه، باتـاي). بـارت يبتعـد إذن عـن أي تأمـل. ويتحمل علاقة المواجهة مع الأم التي تضع في مواجهة عنيفـة الموضـوع والانحـراف والجنس مقابل نمطية الخطاب الشائع، خطاب الحس المشترك. وذلـك مـن أول يـوم حداد، ٢٧ من أكتوبر:

"- لم تعرف جسد المرأة!

عرفت جسد أمي المريضة ثم المحتضرة".

لا توجد طريقة أكثر وضوحًا لحل المشكلة، من جينيـه إلى باتـاي التـي تـسمح بالدخول إلى جسد الأم تقدم نفسها في صيغة تغيير وقح وبتغير طبيعتها، هذه الإنـارة الواضحة، بهذا المعنى هي أكثر إثارة من الصور القاتمة والمتجاوزة، بدايتها هي خطاب المجتمع، خطاب علاقة الجنس والخطيئة: "أنت لم تعرف جسد المـرأة"، هـذه العبـارة أكثر إثارة لأنها على عكس التجاوز، ليست متواطئة مع القانون الاجتماعي التي تتباعد عنه، لأنها بلا توافق معه.

لهذا كذلك "يوميات الحداد" تعلن، عشوائيا عبر صفحاتها، التي يومًا بعد يوم، تستنفد "القليل الذي يمكن كتابته"، شيئًا من المتعة الذكورية، بمنأى عن جسد المرأة. المنطق الصوري للحداد الذي بمقتضاه لا يمكن لرغبة لاحقة لوفـاة الأم أن تتحقـق، لأن هذا يعني أن هذا الموت محرر ومن ثم مرغوب، ذلك المنطق الذي أعلنه بـارت في أول اليوميات لا يصمد، بل يخرج من إطار القانون مثل أي استنتاج منطقي. في الثاني من نوفمبر، أسبوع بعد الوفاة، كتب بارت باقتضاب: "(سـهرة مـع مـاركو)/ أعلـم الآن أن الحداد سيكون منذ الآن متخبطًا".

اسم ماركو وكلمة سهرة يشيران إلى العالم المغشوش للداعر الشاب، والدعارة، الذي يستحوذ على "أمسيات باريس". لكن لا شيء من الاستعراض المثلي- إعطـاء أريكة العمة لويني التي يقدمها الراوي لبيت الدعارة حيـث تعمـل راشـيل في راويـة بروست. ملمح صغير، المجاز المرسل البسيط للغاية الذي يمثله حرف الواو في نهايـة



اسم ماركو، رمز خفي ولكنه يؤكد التهميش، ويبين يقين الفوضى حيث يتبخر المنطق الاستنتاجي للحداد والقانون الأخلاقي. إن القياس المنطقي للرغبات السابقة للموت واستحالتها منطقيا يحل محله العبارة المقتضبة "أنا أعرف الآن": "أنا أعرف الآن أن حدادي سيكون متخبطًا".

إن نظام الكتابة الذي يقترب منه بارت أكثر من غيره هو النظام المتبع في الكتاب التاسع من اعترافات القديس أوغسطين، حيث يسرد وفاة والدته، مونيك. هناك بالفعل هذه الفقرة الرائعة حيث يدرج القديس أوغسطين من خلال عبارة "هذه هي أمي" فساد الصورة، لصورتها. ولكنه يكشفها بطريقة متفردة! إنها حكاية "خطيئة الأم الطفلة" التي تعهد بها إلى أوغسطين ذات يوم خادمة عجوز. هذه الأم كانت مكلفة بملء الأواني بالنبيذ للسفرة العائلية، وكانت تشرب منه عند مرورها: "قبل أن تصب النبيذ في الإناء شربت منه قليلاً بأطراف شفاهها، قليل جدًا". هذه هي الذكرى الأولى التي تظهر في مخيلة أوغسطين في الوقت الذي علم فيه بوفاتها.

فهذا الذنب البسيط للأم، التي شُهدت به فجأة في طفولتها، والتي عن طريق طبيعتها الصغيرة وإن كانت بارزة تمامًا وواضحة كليًا، يبعد ويساعد على الهرب كما تهرب الأشباح من أي صورة أخرى وكأنها نوع من الترياق، من الحاجز أو من التطعيم لمخيلة الابن.

يوميات الحداد لا تتجنب نهائيًا هذه الضغوط من الخيال، التي تسمى في العصر الحديث بالرغبات الداخلية (الفانتازم). نزعة قدرية جماعية ونمطية، تنتمي إلى عالم الكليشهات، وهذا حتى في الحلم الذي تواصله: "حلم آخر لماما (المقطع الأول للكلمة أمي). تقول لي- يا لها من قسوة- إنني لم أحبها كثيرًا. غير أن هذا يتركني هادئًا لأني كنت على علم بأنه أمر خاطئ". ما هو جميل إذًا ومتأثر بطابع أغسطين أن الحالم والنائم لديه ما يكفي من القوة، وما يكفي من الذوق لمجابهة الحقيقة حتى لا يحدث له أشياء خاطئة وأن في نومه حتى، وفي اليقظة التي هي فعلاً يقظة الروح، لن يهزه الفانتازم "و لكن هذا كان يتركني هادئًا، طالما كنت أعرف أنه خطأ".



ما هو أيضًا مقلق لدى أغسطين ويقربه من بارت ومن أنفسنا هو وجود التيمة الحديثة للسخرية، التي تصبح الأم نموذجها الأصلي. سخرية، على سبيل المثال الدموع التي نذرفها لموتها تصبح موضوعًا لها. هكذا في الجمل القليلة التي تسبق "صلاة لأجل مونيك"، يكتب أوغسطين ويقول لقارئه: "إنه لا يسخر (إنه يتحفظ على الضحك، إنه لا يضحك) ولكن بالأحرى إذا كان إحسانه حيًا، فهذا لأنه يبكي بنفسه"

أن تكون الأم الخالدة موضوع السخرية، وأن تكون تلك السخرية مواتية لتكشيرات الضحك، لخرق القواعد، سخرية لا يمكن فصلها عن جسد الأم الذي هو جسد مستحيل. بارت واع بذلك، فهو لا يتهرب منه ولا يقوله كذلك. بل يقول شيئًا آخر تمامًا: "هذه الليلة، للمرة الأولى حلمت بها، كانت متمددة، لم تكن مريضة، بل مرتدية ثوب النوم البمبي المشترى من محلات يونيبري".

الذكر العابر لقميص النوم البمبي، إنه قميص متواضع السعر (من محلات يونيبري)، يظهر، كما نضع حجرًا دون قول شيء، جسد المرأة العجوز الذي صار بلا أهمية، تواضع هذه اللا أهمية قاس لدرجة المحايدة، محايدة يدخل في إطارها بذاءة الشيخوخة، فقرها الأساسي، نحافتها المثيرة للشفقة (الجسد مثل الهواء)، خفتها السخيفة. غير أن عرض صورة جسد الأم للعالم يخرج من إطار التجاوز للصورة وكليشيه المنطق العام الذي يسخر أيضًا من الأم. هذا العرض لا يندرج تحت أي من هذين البندين، وذلك بفضل الطابع الحرفي للتدوين، بفضل لطافته، وعن طريق الانحياز الراديكالي الذي يأخذه النثر والذي يوقف القراءة.

السخرية في كل مكان وهي تفرق بين بارت، جسده، وفكره، وتاريخه والتاريخ الفكري في حد ذاته. هكذا عندما يكتب: "(غبي): عندما يسمع سوزاي يغني، (وفي الملاحظات: الذي كنت أسخر منه فيما مضى): "لدي في قلبي حزن شنيع"، أنفجر باكيًا".



يشير بارت هنا إلى "أسطورة" خاصة بمطرب الألحان والأغاني جيرار سوزاي حيث كان يسخر بالفعل بالصوت المفخم الذي يغني به سوزاي "حزن شنيع" ويمكر، يضع في مواجهة "تكرار النوايا"، النزعة البرجوازية المبالغ فيها، المثيرة للغثيان والمفخمة لسوزاي، يضع في مواجهة كل ذلك ما يسميه آنذاك الحرفية، مثل التقي المتزمت الذي يشتم رائحة عظات المسيح في تعاليم سان سولبيس المبتذلة التي ستصبح عالمية فيما بعد.

الكلمة الأولى "(غبي)" تشير إلى أنه لا ينكر بتاتًا موقفه السابق، لكن "كنت أسخر" تعطي على الرغم من ذلك إيحاءً بأن سخرية الماضي هي سخرية تجاه الأم الموجودة بقوة في النحيب الذي يثيره سوزاي من الآن فصاعدا.




مكتبة
الفكر الجديد

الفتاة الصغيرة

لكن في "ميثولوجيات" ألم يكن بالفعل يندم أن سخر من فتاة صغيرة- الطفلة الشاعرة مينو درويه- ألم يكتب بغموض وكأنها نبوءة: "ليس حسن أبدًا التحدث ضد فتاة صغيرة". هذه الجملة تأخذ طابع النبوءة إذا ما طرأ إلى ذهننا التطابق مع الفتاة الصغيرة التي تكون الأم موضوعها في "الغرفة المضيئة" و"يوميات الحداد". فحتى السمينار عن الصور البروستية (المأخوذة عن الكاتب بروست) يمنعه الموت عن فعلها، لكننا نشرناها بعد محاضرته الأخيرة عن "إعداد الراوية"، فتعليقًا على صورة جابريل شوارتز طفلة والتي كانت صديقة بارت، كتب الأخير "أعطي هذه الصورة لأني أحب جدا وجه هذه الفتاة الصغيرة". لا يوجد شك في أن وجه كل فتاة صغيرة يساوي وجه الأم.

وجه الفتاة الصغيرة، المركزي في "الغرفة المضيئة" يخرج إلى الحياة في "يوميات الحداد"، عدة أشهر بعد وفاة الأم، في ملاحظة بتاريخ ١٣ يونيه ١٩٧٨: "هذا الصباح، بصعوبة بالغة، إنها أعاود رد النظر إلى الصور، فتقلبني إحداها رأسًا على عقب حيث تظهر "ما" طفلة صغيرة، عذبة، رزينة إلى جوار فيليب بنجيه (الحديقة الشتوية، ١٨٩٨) لشنفير".

هذا الاكتشاف حاسم، لأنه يفتح حلقة أخرى من الحداد، هذا ما يسميه في اليوم التالي، "الحداد الثاني، ثم بعد ذلك بيوم "الحداد الحقيقي"، الذي يثيره اكتشاف صورة الحديقة الشتوية والذي يمكن أيضًا اعتباره وكأنه نهاية الحداد الذي يتوقف في ٢١ يونيه ويعود حتى يتوقف مرة أخرى، ثم يتوقف نهائيا في ١٥ سبتمبر ١٩٧٩. نهاية الحداد، لأن الصورة، صورة الحديقة الشتوية تظهر وكأنها سقوط لحق



الحداد وللقدرة على كتابة القليل، طالما بدا واضحًا أنها تدل على التحول والانقلاب على يوم الوفاة. من كانت تقول يا "ر"، يا "ر"، صارت بفعل الصورة، الفتاة الصغيرة الصامتة التي تظهر من خلال الصورة، بل صارت ابنة الابن. مشهد يدور في الغرفة المضيئة في الشكل التصالحي للحكاية: "خلال فترة مرضها، كنت أراعيها، أعطيها سلطانية الشاي التي تفضلها لأنها تستطيع أن تشرب منها بسهولة أكثر عن الفنجان، أصبحت ابنتي الصغيرة، لتعود إلى الفتاة الأصلية التي ظهرت على صورتها الأولى".

بارت، بفضل اكتشاف صورة الحديقة الشتوية، في ١٣ يونيه ١٩٧٨، وهو يستمر في كتابة "يوميات الحداد"، يدخل في المشروع، في زمن المشروع، وتدريجيا، تتحول المذكرات إلى المكان، الذي يظهر من خلاله التعجل في الوصول في الوقت الذي إذا ما تخلص من محاضرات الكوليج دي فرانس، سيستطيع الكتابة. أن تكون الصورة مدخلاً للحداد، لا شيء يؤكد ذلك أكثر من ذلك التأمل الذي يلي ذكرى كلمات قيلت لحظة الموت وكُتبت كاملة: "رولان، رولان!" (...) (بالتأكيد سأكون سيئًا ما دام لم أكتب شيئًا من خلالها (صورة، أو أي شيء آخر).

فالتصوير واسطة، وهو عكس الفانتازم. على نقيض الصورة العقلية للفانتازم، مادة خصبة وتصلح لأشكال التلاعب والتشويه كافة، تأتي الصورة المصورة والثابتة، التي سيخلق بارت، كما نعرف، حولها نوعًا من الفينومينولوجيا التي يكونها وكأنها انبثاق صارم للواقع: "و كان هذا". مؤسسًا هذه الفينومينولوجيا على نوع من خيمياء الصوفية حيث تعمل شرائح الفضة للفيلم الفتوغرافي، عن طريق حساسيتها للضوء، على تخليد وجود الموديل، "حبيبات فضة تنمو"، بارت- كما قلنا مع بلانشو- يستخرج ذاته مع صورة جديدة وأبدية الشباب أوريديس، من مساحة الموت للولوج إلى عالم الفن، هذا العالم الذي وضعه بلانشو في إطار قدرية ازدواج لا يمكن تجنبها.

أن تكون الغرفة المضيئة عملاً مزدوجًا، مزدوجا بشكل رائع، لا شيء يؤكده أفضل من اللعبة التي يشترك بها بارت بالصورة، بالقانون، بخطاب القانون. إذا كان، كما قلنا: إنه يضع نفسه في إطار بديهية الحداثة ويمتنع عن إعادة تكوين الصورة



المحبوبة ويبدلها بنظام قاسٍ، نظام متمثل في الخطاب والكِتابة والكناية، عن طريق العنوان الذي يفرضه والذي يمثل الصورة على هيئة تابوت فارغ بلا جثة- صورة الحديقة الشتوية- فإنه لا يفعل ذلك إلا من منطلق انتهاك المحظور. فيما بعد في الكتاب إنه يعيد تكوين صورة رمزية لهذه الصورة الغائبة، صورة للحقبة نفسها، حيث تظهر الأم الطفلة مع شقيقها مثلما تظهر في الصورة الأخرى، حيث تتخذ نفس الوضعية تمامًا كما في الصورة الموصوفة من قبل (كانت قد شابكت أيديها، واحدة ممسكة بالأخرى عن طريق إصبع).

رمزية صورة الحديقة الشتوية توجد داخل العمل دون أن يتم تحديد هوية أي شخصية في الصورة. بارت يكتب فقط هذا التعليق تحت الصورة "لاسوش" مسميًا جده، الموجود في الصورة، مجرد ذكر للمسافة الإنسانية التي تفصلهما، وفي جدول الصور لم يذكر سوى ذلك: "صورة خاصة: مجموعة خاصة بالكاتب".

في هذا، إذا وجدت عند بارت نوعًا من العداء للحداثة، فهذا في حد ذاته حداثة حقيقة: هنا حيث الحرف- لأنه مجال الفراغ، لأنه محفوظ من التطفل القاتل للعقل، يفتح إلى ما لا نهاية صور من الطاعة والعصيان التي هي في ذاتها حياة الحرف ذاته وتكاثره كنص.

ما الفتاة الصغيرة؟ تساءل بارت بلا جدوى عن السبب الذي دفع بروست في عمله أن يستبدل بشخصية الأم شخصية الجدة. في حين أن يوميات الحداد هي في الأساس حركة متماثلة ومتطابقة تمامًا لبروست. عملية شيخوخة كبيرة من ناحية، وعودة لصورة الأم للشباب بالعنف نفسه، الطفلة الصغيرة في مواجهة الجِدة، والتي معناها في الحالتين يتطابق مع ما يصفه إيمانويل ليفيناس بمصطلح عميق: "الآخرية" **illéité**.

في بعض صلوات، كما يرى ليفيناس، "هو" تحل محل "أنت" وكأنه في خضم الاقتراب من "أنت" تتسامى إلى "هو". الفتاة الصغيرة ما هي إلا "هي"، تلك الآخرية التي تحاول كل يوميات الحداد الوصول إليها حتى تستطيع أن تهدم ذاتها،



والتي يلج إليها حرفيا عن طريق التخلي لحظيا عن اللغة الفرنسية واستخدام اللاتينية، لغة ميتة جاء منها مفهوم ليفيناس. لحظات غاية في الجمال، غاية في القوة عندما يرسم هذه الكلمات: « **Memento illam vixisse** " (تذكر أنها عاشت)، **Illam** يشير إلى هذه، هي، تلك الآخرية الموجودة، كما نذكر عند القديس أوغسطين: **Qualilas ilat erat**، هكذا كانت أمي، هكذا كانت هي.

Memento illam vixisse تذكر أنها عاشت، فتهدأ الشفقة في "أنت" التي كانت تسكن "يا ر، يا ر"، حيث الحاضر العنيد، في وجوده ذاته، يتحدث عن نفسه بنوع من الملكية التي يصعب الوصول إليها، عظمة ناعمة وحنونة ومنفتحة بدورها على الشفقة، الفتاة الصغيرة.

ما يميز بارت عن أوغسطين، أو بالأحرى عن القديس أوغسطين في "الاعترافات"، أن بارت يرفض مواساة العقل. إذًا يحكي أوغسطين في الفصل العاشر الذي يروي موت الأم النشوة الدينية التي عاشها الاثنان قبل موتها، بارت تصرف مثل ڤيون في "نزهة لصلاة للسيدة العذراء": الأم معزولة على الأقل من النطاق الذي يسكنه الابن والذي هو نطاق الكتابة. الأم لدى أوغسطين أكثر دخولاً في عالم الابن لأنها حاملة للكلمة، الكلمة الإلهية. إنها عن طريق هذه الكلمة من قامت بتغيير دين زوجها، أب الابن، إلى إله المسيحية.

في حين أن بارت كتب بعد وفاة والدتها ببضعة أيام: "فكرة مخيفة ولكنها غير مؤسفة إنها لم تكن "كل شيء" بالنسبة لي وإلا لما كتبت عملا. منذ أن قمت برعايتها، منذ ستة أشهر، كانت كل شيء بالنسبة لي وكنت نسيت تمامًا أنني كتبت. كنت لها كليا. من قبل، كانت تجعل نفسها شفافة حتى أستطيع الكتابة".

نجد هنا "ليس كل شيء" الموجودة في معيارية الحداثة ("لم تكن كل شيء بالنسبة لي")، وهذه الفكرة تفزع بارت، لكنها لا تثير بداخله الأسف، لأن هذا الإخفاق الظاهري كان الشرط للكتابة: "و إلا لما كتبت عملا". الفكرة هنا بمثابة وحي، تخيف، تعمي قبل أن تضيء، وهذا الفزع يتم التعامل معه في الحال في إطار



المنطق " وإلا"، ومن خلال رؤية إلى الوراء ومطلقة للوجود: " من قبل، كانت تجعل نفسها شفافة حتى أستطيع الكتابة". الفكرة يجب فهمها بالمعنى اليوناني، إنها رؤية، رؤية عليا، وحي، حيث يصير من خلالها مرة واحدة غير المرئي مرئيا. الشفافية التي يمكن أن تظهر خلال حياتها، والتي كانت من هذا المنطلق شفافية بالمعنى الحقيقي للكلمة، شفافية الشفافية. ما إن ماتت، صارت محسوسة، بل أصبحت هي التصور الذي يراه من الآن فصاعدا بارت من خلالها، في عودة إلى الوراء مخيفة. إن شفافية الأم هي حبها الذي من خلاله لا تجعل من نفسها "كل شيء لابنها".

ما يجذب الانتباه هو أنه منذ بداية اليوميات، يظل العمل محفوظًا، غير ملموس ولا يمكن قياسه. هذا ما استوعبته الأم لدرجة أنها جعلت نفسها غير مرئية. لهذا السبب، يوميات الحداد ليست جزءًا من عالم العمل ولكنها تحفظ عليه.




مكتبة
الفكر الجديد

الخطاب

إن زمن العمل ليس زمن اليوميات، فالعمل يسقط الوقت، الكتابة لا تتوقف عن إزالة آثار الزمن التي مع ذلك تغذيها. هكذا، في وقت ما، من الغرفة المضيئة، يتذكر بارت الحدس الأولي الذي كان الدافع وراء الكتاب، ويكتب عن هذه البداية ما بين قوسين "إنها لبعيدة بالفعل" الكاتب كثير النسيان.

لكن الذي يقوم بكتابة يوميات الحداد لم ينس شيئًا من الأصل. كأنها اللغة صارت غير أصيلة، لا تساعده في التقدم، على إزالة الزمن والتغلب عليه. فاللغة لم تعد تريد أن تفصح عن شيء. في جملة: "لم تعد تعاني"، إلى أي شيء وإلى من ترمز هي؟ وما دلالة استخدام الحاضر؟

فيما بعد يكتب بارت: "يأس: الكلمة تأخذ طابعًا مسرحيا مبالغًا فيه، إنها جزء من اللغة/ حجر".

غير أن الحجر الذي يعبر عن الموت أفضل من كلمة "يأس"، أليس أقوى هنا من هذه الكلمة، "اللغة"؟ اللغة وقد انحسر دورها في وظيفة بدائية للغاية، وظيفة العلامة، الجرح وأثر صامت. من لا يزعج أحدًا ، لا يصنع أي عقدة للعمل الأدبي، لا يأتي بأي ابتزاز وجودي، ولا ثرثرة ولا جدلية، بلا حركة، فلا يمكن العودة إلى الوراء. الحجر يأخذ مكان الكلمة والقول لم يعد يمكنه إلا أن يكون منولوجا داخليا.

يكتب بارت في يوميات الحداد: "أعاني من وفاة ماما"./ (طريق للوصول إلى الحرف)".



إذا كان من الضروري لبارت للوصول إلى الحرف، أن يصل إلى تدوين شيء ما حرفيا، ذلك لأنه أمام المطلق، مطلق النسيان، ولأنه في مواجهة النسيان المطلق الوشيك، في مواجهة "لا أثر آخر"، وهذا "في لا مكان، في لا شخص". الخطاب، على سبيل المثال الحجر، كإشارة فريدة، بداثية، ونهائية لكل تعبير، هذا ما يؤدي إليه الحداد المفرط. هذا الإفراط الذي يضيق فجأة وبعنف كل تعبير ويجبر على التفكير حرف بحرف في كلمة "مطلقًا" وعلى التفكير في ذلك بشكل حرفي. الوصول إلى الحرف ليس إذًا في حد ذاته طريقة يمكن أن تؤدي للوصول إلى الشيء ذاته، بعيدًا عن أي أداء مسرحي. المواجهة مع الحرف هي بمثابة الصحراء المضيئة والمميتة التي يعيد منها الموت الحي.

لكن ماذا يعني التفكير حرفًا بحرف في كلمة "مطلقًا"؟ ماذا يعني هذا تحديدًا؟ التفكير حرفيًا في وفاة الأم، إنه التفكير في الوقت ذاته وبشكل حرفي في وفاته الخاصة، بمعزل عن أي تفكير اخر.

بطريقة ما، طالما أفكر في وفاة الآخر وكأنها وفاتي الشخصية، مازلت في القالب اللغوي، كمسرح، في لعبة الذات والموضوع، في حساب أنا وأنت، في ابتزاز الوجود. لكن معرفة أن ماما توفيت مطلقًا وتمامًا"، هذا يعني التفكير حرفًا بحرف (أي حرفيًا وذات الوقت) أنني سأتوفى أنا الآخر بشكل تام ومطلق".

هذه المعرفة الحرفية تعني المعرفة المطلقة للموت، إنها معرفة الحزن: "الحزن مثل الحجر... (على رقبتي، بداخلي).

لهذا مُنذ بداية يوميات الحداد، لا يتوقف بارت عن قياس ما تبقى بداخله من رغبة في الحياة، والتي يعبر أقل أثر فيها عن مدى معرفة الكاتب بالموت: "... ألا يدمرني هذا الموت كليًا، يعني أنني أرغب في العيش بولع، حتى الجنون، والتالي خوفي من الموت مازال موجودًا، لم يتحرك قيد أنملة".

على عكس الذعر المثير للشفقة للغة في "أرغب في العيش بإصرار، بجنون"، يأتي نظام الحرف حيث يتلاقى بارت مع الموت، موت أمه، مع أمه المتوفاة:



"حداد: منطقة فظيعة لم أعد أخشاها". إنها المنطقة المتحجرة، عالم الأشياء والرموز الخام، عالم الحرف، أثر لا يدل على مرور ولا حضور: الحجر. تلاقي مع الأم التي لا تتوقف اللغة ولا الحياة عن أبعادها وجعلها استحواذية: "لم أكن مثلها، بما أنني لم أتوف (في الوقت نفسه التي توفيت فيها) معها".

نفهم أن يوميات الحداد هي مساحة للاعتراض، اعتراض على ثقافته، على حضارته التي أهملت وأضاعت عالم الحرف، الحرفية لصالح ما يزيل الحرف، وإذا يزيل ويكبح الموت. هذا الاعتراض يستهدف أحيانًا الأصدقاء والمعارف الذين لا يتوقفون عن المجادلة عن الرغبة في تحويل الحزن إلى نسيان. وهدف خطابه هو التحليل النفسي، الذي هو كعلم النفس، يشكل تشويه أحرف الكلمات: "بروست يتحدث عن الحزن لا عن الحداد (كلمة جديدة، تحليل نفسي، مشوه). أو كذلك "عدم قول حداد، يدخل بشدة في نطاق التحليل النفسي. لست في حداد ولكني أشعر بألم.

ليست هذه أهداف على السطح. ما هو على المحك، ليست معارفه الذين لا يعرفون ما يقولون له، ولا حتى علم النفس بسذاجة مصطلحاته (العمل العظيم للحداد الذي يثور بارت ضده). ما هو على المحك هي الثقافة بأكملها، الحضارة في عدم قدرتها على أن تكون حافظة- واحة- للعلامات والرموز: "للحداد الداخلي، لا يوجد رموز. / إنه تحقق للباطن بشكل مطلق. / كل المجتمعات الحكيمة، سجلت وقننت إخراج الألم. / إزعاج لثقافتنا التي تنكر الحداد".

من هذا المنطلق، فإن يوميات الحداد كذلك ولكن بشكل مختلف "درجة الصفر للكتابة" ميثولوجيات وS/Z، تعد يوميات الحداد تأملاً عنيفًا على العلامة ونقدًا للحضارة الحالية التي هي حضارة النسيان.

ليس المقصود بنسيان الشخص، كما يعتقد بعض الفلاسفة، ولكنه نسيان الرمز، بمعنى النسيان بلا علاج.

عندما يستبدل حجر بالكلمة، بعد أن اتخذ اليأس منحنى دراميا، يخرج بارت من قبور الأرض العلامات الأقدم، والأكثر شيوعًا. الحجر الذي هو العلامة ذاتها العلامة الأصلية.



الحجر هو العلامة أنها تنسلخ من ألعاب اللغة، من الثرثرة، من الحبكات، من الجدلية التي هي النسيان. الحجر الذي هو أول العلامات لأنه يسمى دون أن يعطي اسمًا. الحجر الذي هو العلامة الأصلية لأنها تعطي اسمًا في الصمت المطلق لدرجة الصفر ولكتابة بيضاء تمامًا بلا حتى إغراءات هذا البياض.

هذا المثل الأعلى الذي يرمز له الحجر، كتجريد نقي وبدائي، الذي يحاول بارت الاستحواذ عليه في أكثر من مرة في يومياته، وكأنه كعلامة للغياب: "متأثرًا بالطبيعة التجريدية للغياب، وعلى الرغم من ذلك، هذا أمر حارق وممزق. لذا أفهم التجريد على نحو أفضل، إنه غياب وألم، ألم الغياب- ربما إذن الحب؟

الحجر يمكن أن يكون الشيء الذي ينقذ الحداد من ذاته، من الانفعالية التي يخشى بارت أحيانًا أن يتلخص فيها حزنه: "أشعر باستياء ونوع من التأنيب لأني أعتقد أحيانًا أن حدادي يتلخص في صورة انفعالية". إلا أن الانفعالية ليست مرفوضة، بل على العكس فالدموع حاضرة. لكن ما يقلق، هو أنها تسكن داخلها في صمت، اللحظة التي ستكون فيها أقل قوة، اللحظة التي ستختفي منها. لذا فإن وجود الحجر الذي لا يمكن الإخلال به- كعلامة، علامة عميقة للموت وللغياب- يكون ضروريا: "تعلم الانفصال (المرير) عن الانفعالية (التي تهدأ) وعن الحداد وعن الحزن (إنه هنا)". إنه هذا الكائن الذي يطالب لا بكلمات ولكن بعلامة حتى لا تأخذه مخاطر الانفعالية.



الشـــرق

لهذا السبب يذهب بارت، ضد حضارته والثقافة التي يـسكنها، إلى اللجـوء في يوميات الحداد إلى مساحة أخرى، مساحة تعبير أخرى سوف نطلق عليها الشرق. هذا الشرق الذي يحوي كثيرًا من تجارب العلامة التي سرقت اليوم من ذاكرتنا، إلا أن هذا الشرق ليس هنا إمبراطورية العلامات أو الكتابة الرمزية حيـث يرتـسم منهـا فــراغ آخر. إنه شرق آخر، ليس شرقًا أقصى، لكن أقرب إلينا، يلمسنا عن قرب، لقـد كـان تقريبًا شرقنا وإلا ما نسيناه. والذي يعود بأشكال مختلفة في اليوميات.

إنه الشرق العبراني الذي ينتمي إليه المسيح، الذي أيقظ أليعازر: **قَالَ هذَا وَبَعْدَ ذلِكَ قَالَ لَهُمْ: «لِعَازَرُ حَبِيبُنَا قَدْ فَلَمَّا رَآهَا يَسُوعُ تَبْكِي، وَالْيَهُـودُ الَّـذِينَ جَـاءُوا مَعَهَـا يَبْكُونَ، انْزَعَجَ بِالرُّوحِ وَاضْطَرَبَ،**

وَقَالَ: «أَيْنَ وَضَعْتُمُوهُ؟» قَالُوا لَهُ: «يَا سَيِّدُ، تَعَالَ وَانْظُرْ».

بَكَى يَسُوعُ.

فَقَالَ الْيَهُودُ: «انْظُرُوا كَيْفَ كَانَ يُحِبُّهُ!». "إنجيل يوحنا من الآية ١١ إلى الآية ٣٥".

إنه الشرق الإغريقي، حيث تظل الأيقونة مثل الحجر هـي أداة لحفـظ الغائبـة: "مكان الغرفة حيث كانت مريضة وحيث أسكن الآن، الحائط الـذي كـان يتكـئ عليـه ظهر السرير، وضعت أيقونة- ليس بدافع من إيمان – كما وضـعت وردًا عـلى منـضدة. أجد نفسي لا أرغب في السفر حتى أستطيع أن أكون هنا، حتى لا يذبل الورد".

إنه الشرق الروسي الذي ينتمي إليه تولـستوى حيـث القداسـة تعلـن بعظمـة اللالغة وكأنها عدم انشغال بالظهور. إن الأمر يختص بقصته القصيرة "الأب سـيرج"



ونهايتها، "عندما يجد فتاة صغيرة صارت جدة": فصل سلام: "المعنى أو الإعفاء عن المعنى".

إنه الشرق العربي، المساحة الوحيدة التي يهرب إليها بارت من الغرب، تونس، ولا سيما المغرب حيث تظهر منذ اليوم الأول تظهر علامة: "رأيت طيور السنونو تحلق في مساء الصيف. قلت لنفسي وأنا أفكر بتمزق في ماما يالها من وحشية في عدم الاعتقاد في الأرواح ! في خلود النفس، أي فكرة بلهاء من المادية! لحظة عميقة من الابتعاد عن الحاضر والثقافة الأوروبية حيث يكتب شيء في السماء، في مساء الصيف، بتحليق السنونو ويشهد على علامة، وجود الأرواح، خلودها".

هذا الخلود ليس كازدواجية الفن. بارت لا يفكر فجأة في خلود روحه ولكن في خلود آخر يراه من خلال سماء الشرق فى أثناء هطول الليل، في تحليق السنونو خلال المساء الصيفي الأزرق.

إنه في شرق المغرب، تتضاعف العلامة: "في هذا الصباح، عيد مولدها، أهديتها وردة. اشتريت اثنتين من سوق مرسى سلطان الصغير ووضعتهما على المنضدة".

ثم تظهر أحيانًا المساحة الفارغة للشرق المغربي، مساحة فارغة بشكل مثالي حيث يرتسم حرف العلامات، في غياب أي كلمة، بلا تباه: "هذا ما أحتاجه: غربة حنون: "غياب العالم (عالمي) دون الوحدة (حتى في مدينة الجديدة حيث ألاقي أصدقائي، أشعر بأني لست على مايرام)، لكن هناك ليس إلى جواري سوى موكا الذي أفهم محادثته بصعوبة (على الرغم من أنه يكلمني كثيرًا)، زوجته الجميلة والصامتة، أبناؤه البريون، أبناء الوادي، المتقدون بالرغبة، إنجل الذي يحضر لي باقة ضخمة من زهور الزنبق والجلاديوس الأصفر، الكلاب (يصدرون جلبة طوال الليل)، إلخ".

اسم الشاب الذي يأتي بالورد هو إنجل؛ اسم الرسول، اسم الملاك الذي لا يتحدث، والذي لا يملك سوى بعض العلامات.

لكن ربما كل هذا بالفعل كثير. كثير من العلامات: "إحباط من أماكن عديدة وأسفار كثيرة. لست على ما يرام في أي مكان. سريعًا، تنطلق تلك الصرخة:



أريد العودة! (لكن إلى أين؟ فهي ليست في أي مكان، وهي التي كانت في المكان الذي أستطيع العودة إليه). إنني أبحث عن مكاني. موقعي."

موقع: كلمة غريبة. إنها في الوقت ذاته الموقع، المكان والمركز". و كلمات المسيح الأخيرة: "إني عطشان".

هكذا ندخل إذن في نطاق الحق في الموت حيث لا يمكن أن تميز بين القريب والبعيد، الندرة والاكتمال، الدموع وقسوة القلب، الذاكرة والنسيان.

الحق في الموت، إنه الموت في ذاته تمامًا كالرغبة في الحياة، كالانفعالية التي هي تلك الرغبة، تطارد بلا توقف، تجذب وتباعد، ومن خلال هذه الحركة نفسها، حركة الموت وحركة الابتعاد عن الموت، تشكل الكتابة وتجعل فعل الكتابة يولد.




مكتبة
الفكر الجديد

المؤلف فى سطور:

إريك مارتي :

أستاذ الأدب المعاصر فى جامعة باريس 7، له دراسات عديدة عن كبار الأدباء الفونسيين مثل : أندريه ، وجان جينيه ، وكذلك دراسات عن المفكرين والفلاسفة مثل : جاك لاكان ولويس ألتوسير وكتب أكثر من كتاب عن رولان بارت ، كما أن له عدة محاولات فى كتاب الشعر والرواية.



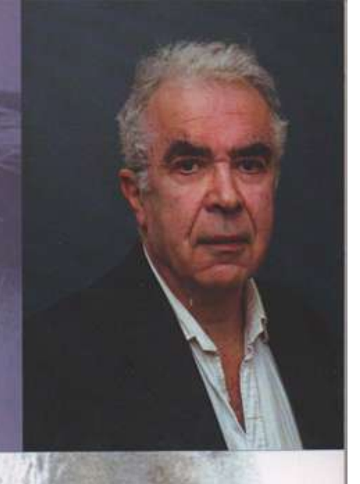

مكتبة
الفكر الجديد

المترجمة في سطور:

نسرين شكري

- تخرجت في كلية الألسن، جامعة عين شمس عام ١٩٩٩.
- حصلت على ماجستير في الأدب الفرنسي من الكلية ذاتها عام ٢٠٠٣.
- حصلت على الدكتوراه من الكلية ذاتها عام ٢٠٠٨.
- حصلت على دبلومة التربوي من معهد البحوث التربوية بجامعة القاهرة عام ٢٠٠٥.
- تعمل صحفية ومترجمة بصحيفة البروجريه إيجيسيان التابعة لدار الجمهورية للصحافة والنشر.
- لها مجموعة قصصية قصيرة بعنوان "إناء فارغ" صادرة عن دار الحضارة العربية عام ٢٠٠٩.





في 26 من أكتوبر عام 1977 وعقب وفاة والدته، اتخذ بارت قرارًا بكتابة مذكرات الحداد.

يهدف ما ذكر في هذه المحاضرة التي ألقيت في 9 فبراير 2010 بالكولاج دي فرانس ونُشرت في الذكرى الثلاثين لوفاة الكاتب إلى قراءة هذا النص الذي يستعصى على التصن في ضوء العبارة الشهيرة للكاتب موريس بلانشو "الأد الحق في الموت".

يقترح إيريك بارت متخذا الأسئلة التالية نقطة للبداية: ماذ يحق لي؟ ماذا يُسمح لي بكتابته؟ ويرى مارتي أن هذه المذكرات لا يمكن أن توجد إلا " بعد وفاة الكاتب" لأن الكتابة تمت في حياة الكاتب على هامش العمل، فهي تقترب جدًا من هذا "الحق في الموت" - الغامض البعيد- وهو يحاول مارتي أن يستكشفه ويخبرنا به.

مكتبة
الفكر الجديد
08-08-2018

تصميم الغلاف: هشام فؤاد